

**«MELIOR AURO». ACTAS DEL IX CONGRESO
INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES
SIGLO DE ORO (JISO 2019)**

Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.)



EL COLOR EN SOLEDADES (1613)
DE LUIS DE GÓNGORA

Miriam Huárriz
Universidad de Navarra

1. INTRODUCCIÓN: EL *UT PICTURA POESIS* Y EL COLOR EN EL SIGLO DE ORO

El Siglo de Oro y, en concreto, la época barroca, está caracterizado por el uso del color en la arquitectura, la pintura y, no en menor medida, en la poesía. En todas prevalece el contraste entre la viveza y la oscuridad, destacando —sobre todo en las dos últimas— la técnica del claroscuro¹. Referido a la pintura, el claroscuro se define como un «contraste acusado entre la luz y las sombras en un cuadro» (*DRAE*). Desde aquí la afirmación inicial puede parecer suponer una contradicción: ¿cómo se aúna la predominancia del claroscuro, aun implicando la presencia de luminosidad, con una época identificada con la pluralidad cromática? Es preciso destacar que esta técnica no implica la ausencia de las demás, y que además prevalece según el gusto del autor. Podría ser pertinente, incluso, traer a colación, a modo de breve inciso, que el negro no implica la ausencia de color, sino la suma de todos los colores.

Aunque muchos declaran la absoluta dominancia del negro y trazas de luz sobre la presencia de otras tonalidades, y si bien es cierto

¹ Cancelliere, 1989, p. 790.

Publicado en: Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.), «*Melior auro*». *Actas del IX Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2019)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp. 139-164. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 59 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-685-4.

que las obras artísticas tienden a ser de tonos más apagados, centradas en el juego de luces y sombras, nadie afirma que Velázquez solo pintase en negros —en *La túnica de José* (1630) no se puede hablar de falta de vivacidad, no negando la importante presencia de las sombras para resaltar unas figuras y ocultar otras, contribuyendo al mensaje que el cuadro pretendía expresar—. Y con Velázquez se puede nombrar a Rembrandt y *El baño de Bathsheba* (1654), a Rubens con *Minerva protege a Pax de Marte* (1629) o a Caravaggio y *Niño con un cesto de frutas* (h. 1593)², todos ellos destacados artistas barrocos.

En búsqueda de una realización pictórica realista, la luz y las sombras adquieren funciones de notable importancia: se busca la sensación de movimiento, encuadrar las escenas más allá de la presencia de determinados elementos en la imagen. La luz ayuda a acentuar colores; la sombra, a matizarlos. La perspectiva que proporciona el uso de la oscuridad en contraste con lo claro da profundidad a las obras, contribuyendo esto también a dramatizar las escenas con más precisión.

Tomando estas ideas como base, es preciso concretar el objeto de este estudio desde el establecimiento de la relación entre la pintura y la poesía, muy estudiada³. Ambas, llamadas «hermanas», se han llegado a equiparar a partir del famoso dicho de Horacio, *ut pictura poesis*:

Treatises on art and literature written between the middle of the sixteenth and middle of the eighteenth century nearly always remark on the close relationship between painting and poetry. The sister arts as they were generally called —and Lomazzo observes that they arrived at a single birth— differed, it was acknowledged, in means and manner of expression, but were considered almost identical in fundamental nature, in content, and in purpose. The saying attributed by Plutarch to Simonides that painting is mute poetry, poetry a speaking picture, was quoted frequently and with enthusiasm; and Horace's famous simile *ut pictura poesis* —as is painting so is poetry— which the writers on art expected one to read «as is poetry so is painting», was invoked more and more as final sanction for a much closer relationship between the sister arts than Horace himself would probably have approved⁴.

² Ver Apéndice: Cuadros barrocos.

³ Para ampliar sobre la simbología del color puede ser interesante consultar las siguientes fuentes: Rogers, 1964; Lanot, 1994; Portal, 2000; Castro, 2017.

⁴ Lee, 2013, p. 197.

Señala el autor que la relación entre la pintura y la poesía estaba tan asentada que incluso el lector moderno daba a los poetas el nombre de pintores⁵, y que probablemente el propio Horacio habría considerado la equiparación como excesiva, mas no hay duda de que la motivación detrás de ambas puede ser semejante. Está claro que, en lo que a color se refiere, el poeta es capaz de evocar matices, texturas, calidez y frialdad con sus versos. Dependerá de cada autor el inclinarse hacia unas tonalidades u otras.

2. EL COLOR EN *SOLEDADES*

Luis de Góngora y Argote (1561-1627), poeta cordobés, encarnó una revelación para la poesía de su época. A pesar de los esfuerzos de la crítica posterior por distinguir entre culteranismo y conceptismo y enmarcar en la distinción al poeta, la separación es inexistente. La poesía gongorina constituye una variante del conceptismo culto, caracterizada por la exuberancia verbal⁶. Es el propio autor el que defiende que su poesía, lejos de ser «oscura e ininteligible», como defiende el tópico, sirve para entrenar el entendimiento del lector, actividad intelectual desde la cual surge el placer especulativo. Los enemigos de Góngora y del gongorismo hablarán de su falta de perspicuidad y exceso de oscuridad y de dificultad, posiblemente tomando como punto de partida un texto del preceptista Francisco Cascales (1563-1642), erudito humanista, que comenta las *Soledades* y apela a Góngora diciéndole «Vuestra merced, de príncipe de la luz (Lucifer cuando era ángel), se ha hecho príncipe de las tinieblas». Este tópico de Góngora como difícil de entender, mal tejedor, tan falso en su sentido, se arrastra hasta hoy. Es partiendo de la equivocación de esa premisa desde donde podría resultar interesante estudiar con qué colores, atendiendo al *ut pictura poesis* horaciano, construye el cordobés su obra literaria, en concreto, *Soledades*⁷, una de sus piezas más vituperadas, para ver si se inclina, en cuanto al color, hacia el negro con el que tanto se lo relaciona, o si por el contrario trabaja con una paleta más variada.

⁵ Lee, 2013, p. 197.

⁶ Ver García-Page, 1994.

⁷ Ver Rosales, 1971 y Cruz Casado, 1986.

2.1. *Paleta*

Cancelliere⁸ describe a Góngora como «la expresión más plena del barroquismo», ya que el cordobés «elabora un léxico y una τέχνη poética que compiten con el lenguaje pictórico en el plano de la paleta cromática y de la τέχνη de la composición. Lo pictórico penetra el sentido de la vista mientras lo poético afecta a la vista de la mente. Sin embargo, ambos aspiran a suscitar en primer lugar la “pulsi3n escópica”, es decir, el deseo inexhausto del “ver”. Como consecuencia, en la poesía de Góngora el sonido mismo de las palabras y de los versos se hace imagen cromática y esta se hace forma». Tras la lectura de *Soledades* queda claro que si algo hace el autor es evocar distintos colores, aunque no de manera explícita en la mayor parte de los casos. Góngora emplea la palabra como el pintor barroco el pincel, con ánimo de enlazar pintura y poesía, explica Cancelliere en un estudio anterior, incidiendo además en que la «elaboración de un lenguaje verbal, poético, rivaliza con el lenguaje pictórico a partir de los modos de realización; si la pintura es fundamentalmente idea, el pensar es un modo de pintura»⁹.

Si bien es cierto que en Góngora, y en lo referido al color, que ya no a la complicación de sus versos, el claroscuro está muy presente, también hay que señalar que su paleta es policromática y está constituida por tonos muy vivos. El propio Dámaso Alonso lo indica en referencia a la *Fábula de Polifemo y Galatea*: «De un lado lo lóbrego, lo monstruoso, lo de mal augurio, lo áspero, lo jayanesco; de otro, lilio y plata, lo albo, lo cristalino, lo dulce, la belleza mortal»¹⁰.

El poema gongorino se compone, principalmente, de colores, deduciéndose la mayor parte de ellos desde las connotaciones cromáticas en torno a los elementos que introduce el cordobés en su narración. Destaca el paisaje en un *beatus ille* no convencional, con las flores coloridas —de lilios a rosas, azucenas— y la naturaleza en verdes y marrones de los bosques, en azules profundos del océano, ennegrecidos en el naufragio y clareados después. La mano del hombre y sus creaciones se recogen en el cuadro con los minerales y metales preciosos —hierro, oro, plata— y con su uso de la madera, más marrones, y del fuego. Fuego que encaja con la sangre de las cace-

⁸ Cancelliere, 2012, p. 109.

⁹ Cancelliere, 1989, p. 791.

¹⁰ Alonso, 1974, p. 226.

rías, muy presente a lo largo del poema, y que vuelve a los minerales —coral, rubí—. Los animales juegan también un papel muy importante, presentando desde blancos en ovejas hasta anaranjados con los tigres. Todo esto, núcleo de la pieza, una explosión de color, se enmarca con los continuos contrastes entre el día y la noche, lo luminoso y lo oscuro, el naufragio y la salvación, en los que claramente se manifiesta la técnica del claroscuro gongorino. La fuerza de la luminosidad está presente en múltiples escenas, desde la quema de las mariposas hasta el farol que guía al peregrino en *Soledad primera*, con recurrencia del término «luciente».

De esta forma se puede perfilar una paleta gongorina enmarcada por el blanco y el negro, entendidos como contrastes entre luces y sombras, que se aplican a la viveza de un núcleo poético colorido. Este centro lírico parte de los colores de un paisaje mar y montaña, con los azules profundos para lo embravecido y los claros para la paz en el primer caso, con los marrones y verdes tan característicos de la floresta, en el segundo. Todos quedan enmarcados por la presencia del hombre y sus actividades, que sangran y se pintan con dorado y con la plata de las armas y la luz del fuego que da calor y reúne a los personajes en múltiples escenas.



Cada término, teniendo en cuenta que el color explícito es escaso, es portador de un significado cromático muy unido al simbólico: la saturación y profundidad de los colores, evocada por el uso y la combinación de los elementos, ayuda a crear un aura poética concreta, así como a transmitir sentimientos, emociones y sensaciones. Concluye de esta forma también Cancelliere para la *Fábula de Polifemo y Galatea*¹¹, diciendo que «si en los polos hallamos los límites de la escala cromática —el blanco y el negro—, en el interior, el cuadro explota con manchas de color vividas, oximóricas, que a través de sus significados simbólicos construyen imágenes, personajes, paisajes, sentimientos y emociones». Asimismo, el claroscuro, una «radical técnica pictórica, que en España toma el nombre de tenebrismo, traduce también significados alegóricos, antropológicos y simbólicos: vida-muerte, Eros-Thánatos, gracia-perdición, que llegarán hasta el teatro de Calderón donde semantizarán el verso, matizarán la escena con juegos de luces y sombras que de la escena pasarán al verso y del verso a la escena»¹². Resalta además la presencia reiterada de lo cristalino, de lo velado: está en el agua, en las luces, en los colores entre anochecer y amanecer, en la espuma del mar.

Por último, es destacable la presencia del color desde las referencias mitológicas. Esta es una de las más ligadas a la pintura, posiblemente, ya que los mitos, muy presentes en el arte barroco, tienden a asociarse con determinadas escenas y su plasmación por distintos pintores, así como con objetos ligados a los distintos personajes. La mayor parte de los colores se deducirán por el simbolismo de estas referencias: estarán relacionados a ellos de forma natural, inconsciente, tradicional —si Baco es purpúreo, vino, rojizos, Neptuno será cerúleo al mismo tiempo que azul marino—.

2.2. Testimonios

La paleta de color de *Soledades* se construye desde todos sus implícitos. El poema, dividido en tres partes —*Dedicatoria al duque de Béjar*, *Soledad primera* y *Soledad segunda*— presenta una clara diferenciación entre testimonios de colores explícitos e implícitos, prevaleciendo los últimos. Se distinguen, pues, cinco categorías diferentes, todas plasmadas en los gráficos siguientes, uno por cada parte de la composi-

¹¹ Cancelliere, 1989, p. 791.

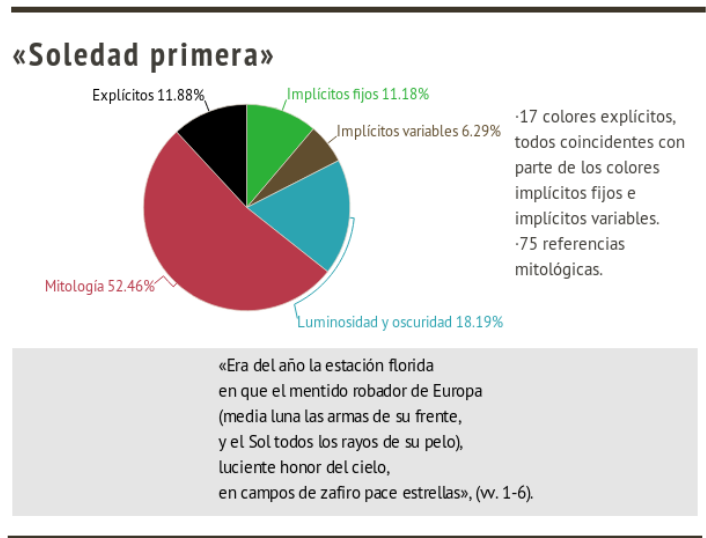
¹² Cancelliere, 1989, p. 791.

ción. En primer lugar, con verde, se han señalado los testimonios implícitos fijos, esto es, aquellos que siempre llevan al lector a un determinado color, sin variación. A continuación, en marrón se señalan los porcentajes para los implícitos variables, aquellos elementos que llevan asociado un color cuyo tono puede variar según se emplee en el contexto —de hecho, muchos de los términos aquí recogidos se repiten a lo largo de la composición y llevan al lector a sensaciones y matices diferentes—. En azul aparecen recogidos los datos para aquellos términos, generalmente adjetivos, que señalan cualidades de luminosidad y oscuridad, directamente ligados al claroscuro barroco. Las referencias mitológicas, con mucha fuerza en las *Soledades*, se han señalado en rosa, mientras que los testimonios explícitos, directos, quedan indicados bajo el color negro.

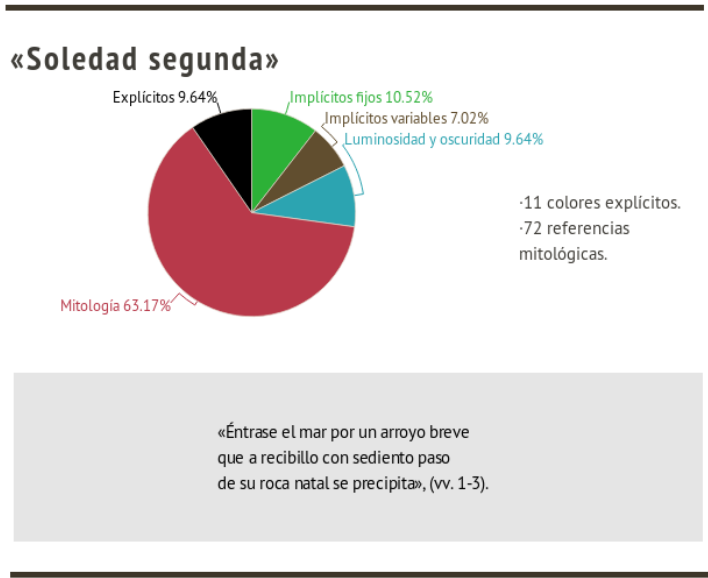
Partiendo, por tanto, de esta breve explicación gráfica, se puede proceder al análisis conjunto de los datos de cada apartado. La *Dedicatoria al duque de Béjar* es, posiblemente, el segmento más diferenciado de los demás. Con tan solo treinta y siete versos, los colores implícitos fijos se perfilan como dominantes, con un 37,5% del total. Existe una clara diferencia conforme al resto de *Soledades* en cuanto a las referencias mitológicas, suponiendo aquí solo un 12,5%. Los implícitos variables, con un 18,75%, así como las referencias a luminosidad y oscuridad, con un 25%, se mantienen estables conforme al conjunto. El porcentaje para colores explícitos es el más bajo, con tan solo un 6,25% desde la presencia de un único testimonio.



En *Soledad primera*, de 1091 versos, se aprecia la prevalencia de colores deducibles desde referencias mitológicas, con un 52,46% del total y setenta y cinco testimonios. Los implícitos fijos caen a un 11,18%, porcentaje más cercano al mantenido a lo largo de toda la obra. Lo mismo ocurre con los variables, que bajan hasta un 6,29%. Aun así, hay diecisiete colores explícitos, un 11,88%, todos coincidentes con los implícitos. Este número es superior al anterior, indudablemente. El porcentaje, por último, de referencias a la luminosidad y oscuridad parece mantenerse más estable, aunque también descende hasta un 18,19%.



Para finalizar, *Soledad segunda*, de 979 versos, reafirma la predominancia de colores deducidos desde referencias mitológicas con un 63,17% y setenta y dos menciones a mitos y personajes diferentes. A excepción de los implícitos variables, que ascienden a un 7,02%, el resto de los porcentajes cae. Solamente hay un 10,52% de implícitos fijos, un 9,64% de alusiones a la luz y a la sombra y un 9,64% de colores explícitos, con once menciones.



2.2.1. Testimonios explícitos

Habiendo analizado en rasgos generales la obra se puede ahora concretar qué colores y qué referencias a la luz y a la oscuridad se presentan como tal, de forma implícita, en cada parte de la composición. En primer lugar, en *Dedicatoria al duque de Béjar*, únicamente aparece el color púrpura en el verso quince, que lee «purpurear la nieve». El suelo nevado, manchado por la sangre, adquiere un tono purpúreo, rosáceo. En referencia a la luz hay un testimonio, una mención clara de la cualidad de luminosidad. No hay ninguna para la oscuridad:

Dedicatoria al duque de Béjar	
COLORES EXPLÍCITOS	
Color	Testimonio
Púrpura	Purpurear la nieve (v. 15).
REFERENCIAS IMPLÍCITAS A LA LUMINOSIDAD Y LA OSCURIDAD	
Matiz	Testimonio
Luz	Luciente jabalina (v. 21).

En *Soledad primera* se recogen diecisiete colores diferentes y bas-
tantes más alusiones al claroscuro literario, destacando el uso del adje-
tivo «luciente»:

Soledad primera	
COLORES EXPLÍCITOS	
Color	Testimonio
Blanco	<i>Blancos</i> lilios (v. 149), <i>blancos</i> dedos (v. 251), <i>blancas</i> hijas de sus conchas bellas (v. 432), <i>blancos</i> estanques (v. 486), <i>blanca</i> espuma (v. 559), <i>blanca</i> la Etiopía (v. 785), <i>blancas</i> ovejas (v. 825), <i>blancas</i> telas (v. 839), <i>blanco</i> cisne (v. 843), <i>blancas</i> esculturas (v. 858), <i>blanco</i> lino (v. 967).
Verde	<i>Verde</i> obelisco (v. 181), <i>verde</i> balcón del agradable risco (v. 193), <i>verdes</i> halagos (v. 221), <i>verde</i> margen (v. 247), <i>verde</i> muro (v. 523), <i>verde</i> cela (v. 588), <i>verde</i> cana (v. 590), <i>verde</i> aliso (v. 692), <i>verde</i> botón (v. 727), <i>verde</i> florida (v. 946), <i>verde</i> suelo (v. 986), <i>palios</i> verdes (v. 1037).
Carmesí, escarlata	<i>Calzadas</i> carmesíes (v. 317), <i>escarlata</i> Aurora (vv. 475–476), <i>topacios</i> carmesíes (v. 870).
Arrebol, rosicler	<i>Arreboles</i> de honesto rosicler (vv. 780–781).
Rubí	<i>Rubíes</i> (v. 316), <i>rubíes</i> tempranos (v. 786), <i>pálidos</i> rubíes (v. 871).
Púrpura	<i>Purpúrea</i> tiria (v. 166), <i>de púrpura</i> , turbante (v. 296), <i>purpúreos</i> senos (v. 458).
Rosa	<i>Rosado</i> balcón (v. 390), <i>virgen</i> rosa (v. 728).
Coral	<i>De coral</i> barbado, no de oro (v. 295).
Brocado, oro, rubio	<i>Dorándole</i> los pies (v. 130), <i>milanés</i> brocado (v. 166), <i>de coral</i> barbado, no de oro (v. 295), <i>oro líquido</i> (v. 326), <i>pestañas</i> de oro (v. 807), <i>rubio</i> mar de espigas (v. 822), <i>dorado</i> freno (v. 864).
Plata	<i>Milanés</i> brocado (v. 166), <i>plata</i> (v. 206), <i>fugitiva</i> plata (v. 472), <i>bruñida</i> plata (v. 868).
Negro	<i>Negras</i> pizarras (v. 251), <i>pendientes</i> de negras baja (vv. 291–292), <i>cuerdas</i> de las negras guijas (v. 347), <i>negras</i> plumas (v. 739).
Cerúleo	<i>Cerúleas</i> señas (v. 363), <i>cerúlea</i> tumba fría (v. 391).
Turquesa	<i>Turquesadas</i> cortinas (v. 418), <i>telar</i> turquesco (v. 614).
Azul	<i>Azules</i> ojos (v. 807).
Violeta	<i>Víolas</i> jazmínes (v. 721).
REFERENCIAS IMPLÍCITAS A LA LUMINOSIDAD Y LA OSCURIDAD	
Matiz	Testimonio
Luz	<i>Luciente</i> honor del cielo (v. 5), <i>luz</i> (vv. 42, 87, 645, 676, 1066), <i>luminoso</i> (vv. 64, 710), <i>brillante</i> (v. 76), <i>brilla</i> (v. 383), <i>esclarecido</i> (vv. 733, 821).

Oscuridad	<i>Sombra(s)</i> (vv. 61, 334, 359, 420, 612, 628, 743), <i>lóbrego Occidente</i> (v. 632), <i>tiniebla oscura</i> (v. 683), <i>umbroso coliseo</i> (v. 959).
-----------	---

En *Soledad segunda* aparecen once colores explícitos, y se aprecia, de nuevo, la predominancia de «luciente» y la ausencia de referencias explícitas a la oscuridad:

Soledad segunda	
COLORES EXPLÍCITOS	
Color	Testimonio
Blanco	<i>Blancas ova</i> (v. 25), <i>blancos cisnes</i> (v. 252), <i>aljófar blanco</i> (v. 557), <i>blancas ramas</i> (v. 592).
Púrpura	<i>Púrpura la rosa</i> (v. 221), <i>livor purpúreo</i> (v. 688), <i>tiría púrpura colora</i> (v. 790), <i>purpúreas conchas</i> (v. 383).
Rojo	<i>Rojas ramas</i> (v. 592).
Overo	<i>Esplendor overo</i> (v. 678).
Negro	<i>Violas negras</i> (v. 70), <i>negra de cuervas suma</i> (v. 884), <i>negra piel</i> (v. 924).
Livor	<i>Livor purpúreo</i> (v. 688).
Cerúleo	<i>Estrellas su cerúlea piel</i> (v. 819).
Azul	<i>Cristal pisando azul</i> (v. 46), <i>estambre azul</i> (v. 450).
Zafiro	<i>Zafiro</i> (v. 612).
Verde	<i>Espuma verde</i> (v. 25), <i>verde tejo</i> (v. 31) <i>verde robre</i> (v. 38), <i>verdes carrizales</i> (v. 250), <i>verde juncia</i> (v. 258), <i>verde el cabello</i> (v. 263), <i>verde era pompa de un vallete oculto</i> (v. 287), <i>verdes rosas de las yiedras</i> (v. 352), <i>verde poso</i> (v. 888).
Pardo	<i>Parda prora</i> (v. 64), <i>garbín pardo</i> (v. 265), <i>pardas plumas</i> (v. 786).
REFERENCIAS IMPLÍCITAS A LA LUMINOSIDAD Y LA OSCURIDAD	
Matiz	Testimonio
Luz	<i>Pórfidos lucientes</i> (v. 358), <i>luciente nácar</i> (v. 446), <i>luciente bipartito extremo</i> (v. 475), <i>no luciente cristal</i> (vv. 577-578), <i>Ninfa por quien lucientes son corales los rudos troncos</i> (vv. 596-597), <i>tea luciente</i> (v. 608), <i>esfera luciente</i> (v. 620), <i>crisólitos lucientes</i> (v. 680) y <i>luciente caballo</i> (vv. 815-816), <i>luz</i> (vv. 740, 792, 908, 975).

Con el análisis realizado, pues, se puede apreciar en estos testimonios la clara tendencia de Góngora hacia la anteposición del adjetivo con respecto al sustantivo. Este cambio del orden natural de la lengua castellana es indicador de subjetividad: el poeta introduce matices del elemento que menciona acordes a la escena que él ha creado, buscando el detalle. Hay que tener en cuenta que en algunos casos como en «verde robre» (v. 38), además, podría hablarse de epítetos.

Para finalizar, es necesario concretar que aquí se define claramente la paleta de base gongorina, con terracotas y verdes en el campo, azules para la mar, negruzcos para noche y día, y dorados, rojizos y plateados en los términos más cercanos al hombre.

2.2.2. Testimonios implícitos

El análisis de los testimonios implícitos en *Soledades* es, posiblemente, el más complejo y rico de todos, como ya se ha podido explicar en líneas anteriores. La paleta gongorina, compuesta de flores, piedras preciosas, animales, nombres, alimentos y sonidos, según indica Cancelliere¹³, es un continuo en el que «los ejemplos podrían continuar y todo nos llevaría a sensaciones cromáticas. A partir de la función connotativa que desarrolla, el color en Góngora se ofrece como elemento de captación de lo real, constituye lo real poético y crea una poesía que se entrega a los elementos visuales antes que a los contenidos; una poesía que invita a los ojos, sobre todo a los ojos interiores de la fantasía, a construir una diégesis metonímica».

Desde la anterior idea se puede ofrecer una selección de términos en las tres partes de la obra subdivididos en implícitos fijos y variables. Algunos tal vez puedan ser incluidos en ambas categorías por su ambigüedad. También se ofrecen aquí los términos referidos a oscuridad o luminosidad, y las referencias mitológicas. Hay que tener en cuenta que los fijos lo son en este contexto, evocan un color concreto y ningún otro. En otros enunciados, y combinados con otros elementos, podrían no ser considerados estáticos. Además, al ser elementos recurrentes a lo largo de toda la composición, en la mayor parte de ellos no se indicarán sus versos. Solo se proporcionarán en caso de resultar necesarios por la dificultad o posible ambigüedad del testimonio.

¹³ Cancelliere, 1989, pp. 791-792.

En comparación con los colores explícitos, la *Dedicatoria al duque de Béjar* se inclina, como se ha podido indicar en el análisis general, hacia los colores implícitos. Hay que apuntar que en los testimonios implícitos de luminosidad de la dedicatoria —no hay ninguna referencia a lo oscuro en estos versos— se puede apreciar el carácter variable de la cualidad de luz en cada testimonio: en el primero («duque esclarecido») esta se entiende como una abstracción, y en el segundo («fatiga ardiente»), como un elemento intensificador de cansancio con connotaciones negativas, de pesadumbre.

Dedicatoria al duque de Béjar			
COLORES IMPLÍCITOS FIJOS		COLORES IMPLÍCITOS VARIABLES	
Combinaciones de color; color	Testimonio	Combinaciones de color; color	Testimonio
Marrón madera	<i>Abeto, fresno, pino, robre, encina.</i>	Marrón y verde	<i>Montes.</i>
Verde verdura	<i>Abeto, fresno, pino, robre, encina, grama césped (v. 29).</i>	Azules, grises y anaranjados	<i>Cielo.</i>
Transparente cristalino	<i>Diamante, viento, cristal.</i>	Marrón y gris	<i>Sitial.</i>
Blanco	<i>Nieve.</i>	Colorido	<i>Dosel.</i>
Rojó	<i>Espumoso coral (v. 11).</i>		
Blanco y rojo	<i>Tenido suelo (v. 10), sangre sudando (vv. 13-14).</i>		
Gris metálico	<i>Acero.</i>		
Púrpura	<i>Purpurear la nieve (v. 15).</i>		
REFERENCIAS IMPLÍCITAS A LA LUMINOSIDAD Y LA OSCURIDAD			
Matiz	Testimonio		
Luz	<i>Duque esclarecido (v. 26), fatiga ardiente (v. 27).</i>		

En *Soledad primera* el análisis de colores implícitos es extenso y exhaustivo por la variedad de testimonios, destacando términos referentes a la naturaleza y a la fauna. La predominancia de los tonos blancos y verdes sobre el resto resulta llamativa. Las referencias al claroscuro

son más creativas, con muchas alusiones al mismo desde elementos de la naturaleza como el fuego o las estrellas.

Soledad primera			
COLORES IMPLÍCITOS FIJOS		COLORES IMPLÍCITOS VARIABLES	
Combinaciones de color; color	Testimonio	Combinaciones de color; color	Testimonio
Grises y blancos	<i>Luna, estrellas, lucientes de marfil clavijas (v. 346), antárticas estrellas (v. 429), espumas, roca, piedra, canas.</i>	Azul oscuro, negruzcos y verdosos	<i>Mar, Océano, marino, agua, náutica, estanque, montañas espumosas (v. 437), profundas estigias aguas (v. 443), naufragios, mundo.</i>
Gris	<i>Cenizas, acero, sayal fue limpio acero (v. 217), pólvora, polvorosa, polvo, humo.</i>	Azules, anaranjados. Grises y negros	<i>Cielos.</i>
Blanco	<i>De Júpiter el ave (v. 28), limpio sayal (v. 143), alba, leche, diente, huesos, perlas netas (v. 458), engaste, blancos estanques (v. 486), mármol, marfil, pobo, aliso, pedernal de narcisos (v. 579), sierpes de aljófar (v. 599), nieve, del Ganges cisne adusto (v. 667), azucena, nieven azahares (v. 797), leche, vellón.</i>	Tonos palos: azules, rosáceos y platas	<i>Delfín, orcas, ballenas.</i>
Transparente cristalino	<i>Viento, niebla fría (v. 81), espuma, espuma cano (v. 410), río, diáfanos cristales (v. 205), arroyo, cristal líquido (v. 244), arroyuelo, nácar de tu frente (v. 312), néctar, cuerda, sueño, lágrimas, diamante, sierpe de cristal (v. 426), cristal, sudor, aire, y el arroyo espejos (v. 661), agua, vidriera, rocío, corteza.</i>	Grises, marrones, beis. Blancos y negros	<i>Can, cabras, ganado, corvo, animal (referido a un lobo, v. 204), lobo, gamo, buitre, gusano, víbora, cordero, novillos, vacas, lince, tigre, pies.</i>
Dorado, oro	<i>Milanés brocado (v. 166), topacios, rubio mar de espigas (v. 822), topacios carmesíes (v. 870).</i>	Dorado	<i>Reales Palacios (v. 126).</i>

Amarillos, naranjas y rojizos	<i>Sol, rayos de su pelo</i> (v. 4), <i>rayos, fuego, alba, abeja,</i> <i>pira, fuego luces</i> (v. 661), <i>clavel, amores, cándidas,</i> <i>astros.</i>	Metálicos	<i>Armas, azada,</i> <i>saeta, cuchillos.</i>
Rojo	<i>Amor, cecina, rubíes</i> (v. 316), <i>arboles de honesto</i> <i>rosicler</i> (vv. 780-781), <i>claveles, rubíes tempranos</i> (v. 786), <i>pálidos rubíes</i> (v. 871).	Velados	Sueño.
Rosa	<i>Rosas, mosqueta.</i>	Colorido	<i>Estación florida</i> (v. 1), <i>mariposa,</i> <i>selvas, orladas sus</i> <i>orillas de frutales</i> (v. 202), <i>jaspes</i> <i>líquidos</i> (v. 210), <i>flores, florida,</i> <i>pintadas aves</i> (v. 556), <i>Primavera,</i> <i>nieve de colores</i> <i>mil vestida</i> (v. 627), <i>florecente.</i>
Naranja y marrón. Tostados	<i>Arena, playa, aliso.</i>		
Crema	<i>Cera, panales, mies,</i> <i>enjambre, pajizo, arado,</i> <i>nuez, membrillo, corcho,</i> <i>ejido espiga.</i>		
Marrón y verde	<i>Secos juncos</i> (v. 25), <i>arboleda, montaña, encina,</i> <i>retamas, robre, áspid, sierra,</i> <i>fresno, pino, seca hoja</i> (v. 174), <i>planta, montes,</i> <i>cerros, floresta, ribera,</i> <i>frágoso monte</i> (vv. 277, 303), <i>tierra, haya, isla,</i> <i>abeto, bosque, chopos,</i> <i>álamos, olmos, aliso, nogal,</i> <i>oliva.</i>		
Verde	<i>Alga, boj, lentisco, yedras,</i> <i>prado, alameda, árboles</i> <i>celaje</i> (v. 537), <i>hojas,</i> <i>hierba, pámpano.</i>		
Marrón	<i>Leño, tronco, tafilete</i> (v. 317), <i>orza, cuerda, cabo,</i> <i>galeras, azada, rama.</i>		
Azul	<i>Zafiro.</i>		
Púrpura	<i>Racimo, grana, vinos.</i>		

Negro	<i>Abeja, hormigas.</i>		
REFERENCIAS IMPLÍCITAS A LA LUMINOSIDAD Y LA OSCURIDAD			
Matiz	Testimonio		
Luz	<i>Templado fuego</i> (v. 39), <i>crepúsculos pisando</i> (v. 48), <i>lumbre, farol, tinieblas bella</i> [...], <i>estrellas clara</i> (vv. 71-72), <i>nocturno día</i> (v. 76), <i>candor primero</i> (v. 140), <i>candor, estrellas nocturnas luminarias</i> (v. 215), <i>Sol ardiente</i> (v. 362), <i>día, ardiente coche</i> (v. 468), <i>Equinocios, Ocaso, volcán de fuego</i> (v. 646).		
Oscuridad	<i>Tinieblas bella</i> (...), <i>estrellas clara</i> (vv. 71-72), <i>nocturno día</i> (v. 76), <i>estrellas nocturnas luminarias</i> (v. 215), <i>nocturna capa de la esfera</i> (v. 384), <i>nocturno Faetón</i> (v. 656), <i>tiniebla oscura</i> (v. 683), <i>pájaro nocturno</i> (v. 800), <i>tenebroso, umbroso, espesura, noche, sombra, Occidente, lóbrego Occidente</i> (v. 632), <i>Equinocios, Ocaso.</i>		

Los testimonios implícitos en *Soledad segunda* también son numerosos, aunque menos que en *Soledad primera*. Se puede apreciar que la paleta de Góngora es muy similar a la utilizada en el fragmento anterior, con predominancia, de nuevo, de blancos —y grises, en este caso— junto a verdes sobre el resto de los colores, y fórmulas de luminosidad repetidas. No hay alusiones claras a la oscuridad.

Soledad segunda			
COLORES IMPLÍCITOS FIJOS		COLORES IMPLÍCITOS VARIABLES	
Combinaciones de color; color	Testimonio	Combinaciones de color; color	Testimonio
Gris, plata	<i>Roca, ostrón, mallas, lenguado, congrio, ceniza, cano, escamas de plata</i> (v. 327), <i>ruinas, campo de sepulcros</i> (v. 403), <i>atunes, arpón, escamada, prisiones, gusano, áncora, argentada el pie de espuma</i> (v. 749), <i>laja, niebla, humo, alquería.</i>	Azul oscuro, negruzcos y verdosos	<i>Mar, arroyo, espumoso Océano</i> (v. 10), <i>ría, torrente, ultramarino, marítima, mundo, naufragio, náuticas venatorias, meandro, río, laguna.</i>
Blanco	<i>Sal, espuma cana</i> (v. 63), <i>perlas, aljófár, lino, hueso, espumas, concha, cielo espumas, mar estrellas</i> (v. 215), <i>lilio nieve</i> (v. 221), <i>nubes, diente, gallinas, pollos, nevadas plumas</i> (v. 262), <i>arrulla, gavia, estrellas, copos, mármol, cisnes,</i>	Tonos palos: azules, rosáceos y platas	<i>Tiburón, foca, delfín.</i>

	<i>Luna, luciente nácar</i> (v. 446), <i>sátiro cano</i> (vv. 460-461), <i>cisne, venera, nácares, claras estrellas</i> (v. 614), <i>estrellas</i> .		
Transparente cristalino	<i>Cristalina mariposa</i> (v. 6), <i>viento, espejo, lágrimas, cristales, aire, diamante, invisible pluma</i> (v. 183), <i>pluvia, veneno, néctar, sabandijas de cristal</i> (v. 829).	Grises, marrones, beis. Blancos y negros	<i>Eral, novillo, monte, nui señor, conejuelos, cabras, fiera, bestia, can, neblí, garza, águila, caballo, corvo, carrillo, guadaña, borní.</i>
Azul	<i>Agua, cielo, fuente, zafiro.</i>	Dorado	<i>Báculo, corona, oro, tridente, trompeta.</i>
Amarillo	<i>Sol, abeja, doral.</i>	Metálicos	<i>Guadaña, cadenas, báculo, hierro, filos, hierro, plomo, espada, plata, latón.</i>
Rosa, coral	<i>Salmón, corales.</i>	Colorido	<i>Pescados, plumas, jardín, flores, Primavera, selva, colores prolijos</i> (v. 639), <i>jaspes, mariposa, seda.</i>
Rojó	<i>Véna, sangre, Amor, fuego, labio, ardiente sudor niega</i> (v. 967).		
Naranja y marrón. Tostados	<i>Arena, tierra, ribera, playa, orilla, tortuga.</i>		
Marrón	<i>Remo, turba, leño, timón, grano, nidos, ramas, mástiles, corcho, enjambre, tronco, cerro, sierpe, cortezas, árbol, lira, espina, leño, barquilla, astillas, batel, aljaba, quilla, caracoles, urca, esponja, choza.</i>		
Verde	<i>Blancas ovas</i> (v. 25), <i>cáñamo, planta, juncos, anea, huerto, yedra, pámpano, boj, esmeralda, junco, carrizo, grillo, céspedes.</i>		
Verde y marrón	<i>Robre, carrizo, espadaña,</i>		

	<i>encina, alcornoque, chopos, fresno, abeto, abeto, bosque, hojas, almendro.</i>		
Negro	<i>Muerte, abeja, monstruo.</i>		
REFERENCIAS IMPLÍCITAS A LA LUMINOSIDAD Y LA OSCURIDAD			
Matiz	Testimonio		
Luz	<i>Farol, día, Alba, Sol, Aurora, ondas, luceros, ardientes, luz.</i>		

Para concluir con este apartado se puede apreciar, de nuevo, la anteposición de los adjetivos con respecto a los sustantivos como en «templado fuego» (v. 39), así como el uso de metáforas para referirse al anochecer, atardecer o amanecer, al día o la noche, con tendencia a identificar las estrellas con luceros. Es interesante, por último, la equiparación entre elementos opuestos desde sus colores, o la atribución de colores a realidades que, en un principio, no se asocian con ellos. Algo semejante a esto ocurre con «tinieblas bella [...], estrellas clara» (vv. 71-72): las tinieblas, lo oscuro, tiende a unirse a lo tenebroso y desagradable. Las estrellas, a pesar de ser claras, son luceros en la noche, por lo que se relacionan con la oscuridad: ellas presentan la luminosidad como una cualidad inherente. En este último segmento, por tanto, podría incluso hablarse de un epíteto.

2.3. El arte en torno a la mitología y la ficción

Las referencias mitológicas en *Soledades* son múltiples. Atendiendo a lo ya explicado, estas resultan relevantes en cuanto al color porque, por la fuerte influencia de los mitos clásicos en el Siglo de Oro, estos fueron retratados por múltiples pintores que ensalzaban las cualidades de cada figura mitológica desde sus atributos más reseñables y sus objetos característicos valiéndose, más allá del dibujo, del color de los distintos elementos.

En la siguiente tabla se incluyen todas las referencias que Góngora realiza al mundo clásico en la pieza. Es importante tener en cuenta que, entre ellas, se incluyen algunas referencias a lugares o accidentes demográficos existentes, así como a civilizaciones y nombres propios históricos. Se dan, incluso, referencias a personajes de ficción de obras clásicas de la literatura, destacando las de Virgilio. Góngora, desde la

relación que establece entre estos y el resto de personajes y elementos de culto pagano, eleva a los primeros hacia la cualidad de lo divino.

MITOLOGÍA, TRADICIÓN LITERARIA Y GEOGRAFÍA			
	Dedicatoria al duque de Béjar	Soledad primera	Soledad segunda
	Testimonios		
Mitología y tradición literaria	Fortuna, Euterpe.	Júpiter, Garzón de Ida, Arión, Leda, Vulcano, Pales (Palas), Flona, Narciso, Esfinge, sirena, Alcimedón, Baco, Tiria, faunos, Amaltea, Pan, Marte, Aurora, Hamadrias, Bacantes, ninfas, amazonas, Himeneo, Clicie, Tifis, Palinuro, Alcides, Lestrigones, Midas, Éolo, Austro, Cierzo, Zodíaco, Acteón, Lucrecia, Faetón, Trión, Euro, Cupido, Psiques, Ceres, Juno, Lucina, Níobe, Minerva, Liño, Aracnes, musa, Parnaso, Cloto, Febo, Fénix, Ascáfalo, Peneida, Apolo, sátiros, Venus.	Tétis, centauro, «Padre de las aguas» (Neptuno, v. 24), Aurora, Dédalo, Neptuno, Céfito, Eco, Fausto, Nereo, Acuario, Pomona, Vertumno, Espío, Nesea, Faetón, «cipria diosa» (Afrodita, v. 271), musas, Júpiter, sirenas, Quinas, Titón, Fortuna, Tétis, Diana, Proteo, Láquesis, Cloto, Éfire, Filódoces, sátiros, Leda, Caistro, Lícidas, Micón, Leucipe, Aganipe, Cloris, Ganimedes, Palemo, Licote, Tritón, Himeneo, Cefeo, Tétis, Mercurio, Venus, Gelanda, Baharí, Meliona, Aleto, Febo, ninfas, Ascáfalo, Proserpina, Glauco, Pales, «sicana diosa» (Ceres, v. 977), «estigia deidad» (Plutón, v. 979).
Geografía, gentilicios, personajes históricos		Libia, Termodonte, Arabia, Egipto, Grecia, Roma, Nilo, Ponto, Bengala,	Cambaya, Caistro, Aganipe, Nísida,

		Ganges, Leteo, Sidón, Antípodas, Parnaso, Ptolomeos, Catón, Bacantes.	Mauritania, Noruega, Noto, Pirineo, Egiptia, Borní, Inca, Mejicano, Egipto, Nilo.
--	--	--	--

Algunos términos son incluidos en ambas categorías —*Mitología y Geografía, gentilicios y personajes históricos*— o resultan algo ambiguos y merecen una explicación. El Parnaso se incluye en ambas, puesto que hace referencia a un monte existente, pero también se asocia con el hijo de Poseidón y de la ninfa Cleodora. Lo mismo ocurre con Caístro, oceánida de Lidia en la mitología griega y río de Turquía en la realidad, o con Aganipe, el nombre de una ninfa en la mitología y de una fuente al pie del monte Helicón, en Tespias (Beocia, Grecia). Las bacantes eran mujeres dedicadas al culto de Baco, por lo que también se las ha clasificado en el grupo de mitología, a pesar de ser reales.

Hay que tener en cuenta, además, que Góngora mezcla dioses —Júpiter o Marte—, con personajes de la mitología —sirenas, faunos—, con figuras de la tradición literaria —es el caso de nombres como Palinuro, de la *Eneida* de Virgilio, o Lícidas, de las *Bucólicas* del mismo autor— y con personajes reales —destaca Catón, político, militar y escritor romano—.

Partiendo, pues, de lo anterior, y sin ánimo de extenderse demasiado, se podría proceder a identificar cada una de estas figuras con, al menos, un color representativo. Son estos casos los que resultan más complicados, puesto que son términos más abstractos, con mayor entidad, y por tanto se relacionan, desde su complejidad, con más tonalidades. Para concretar la paleta en este apartado habría que analizar múltiples representaciones pictóricas de cada término, así como descripciones literarias, y desde ahí obtener los colores esenciales. Pretendiendo atisbar cómo sería semejante estudio, se puede ofrecer el inicio del análisis de dos casos, tomando como referencia los testimonios de la *Dedicatoria al duque de Béjar*. A Fortuna, la diosa romana del hado, bien sea bueno o malo, se la suele identificar con el cuerno de la abundancia, repleto de fruta y, por tanto, muy colorido, y con un timón de madera, si se está hablando de ella en sentido positivo. Todos estos elementos se pueden apreciar en el grabado del siglo

XVI¹⁴. Es desde esta connotación desde donde se la relaciona con lo próspero y la fertilidad. Desde su connotación negativa se la relaciona con velas rotas y viento enfurecido. Se obtienen, por tanto, varios colores: dorados y plateados para la cornucopia, tonos vistosos de la fruta. Marrón de la madera del timón, y blanco y cristalinos grises de las velas y el viento en sus connotaciones negativas.

Otro caso, el de Euterpe, musa de la música. Se la suele relacionar con el *locus amoenus*, la naturaleza florida, y siempre se la representa acompañada de algún instrumento, como en el cuadro de Handmann¹⁵, del siglo XVIII. Destaca la suavidad, los tonos pastel —azules, rosas— en sus versiones más claras. Los instrumentos aparecerán en maderas o metales sutiles, como el bronce o la plata.

Desde la brevedad de estos ejemplos se puede apreciar la gran complejidad que cada uno de los términos de esta última categoría entraña. Lo que está claro es que todos, desde su disparidad, conforman una paleta policromática con su unión: lejos de fomentar el claroscuro tópico gongorino, se alejan de él en una explosión de color.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Góngora pinta con muchos colores, ha quedado claro a lo largo de este estudio. El poeta, cuyos versos han sido equiparados con la pintura de Velázquez¹⁶, presenta una técnica basada en «usar como primer empaste una base de color gris claro o blanquecino para proporcionar luminosidad al cuadro». Desde esa base claroscuro construye con los colores base de su paleta —va más allá del blanco y el negro y utiliza el rojo, azul, verde, marrón—. Destacan los tonos sutiles de piedras y metales preciosos, como el oro y la plata, el rubí, el zafiro, la esmeralda. Es ese «deslizamiento cromático hacia la plata (argento) y el oro, es decir, hacia la luz y el reflejo, lo que hace virar los colores, así como el pintor sevillano, al dar las últimas pinceladas decisivas, *fa emergeré le luci e i riflessi*»¹⁷. Esta técnica, que recibe el nombre de «bosquejo», es característica de la pintura italiana, y tiende hacia lo colorido. Es Cancelliere quien reflexiona y concluye que

¹⁴ Ver Apéndice: El arte y la mitología.

¹⁵ Ver Apéndice: El arte y la mitología.

¹⁶ Cancelliere, 1989, p. 795.

¹⁷ Cancelliere, 1989, p. 795.

Góngora, embebido de cultura italiana, debió de sentirse fascinado por esa «alquimia cromática»¹⁸.

De esta forma, «el pintor que rompía los cánones del Renacimiento en nombre de un *furor pictoricus* pasará al *furor poeticus* del artista cordobés»¹⁹. Ambos poseen, atendiendo al estudio de la investigadora, «la capacidad de tratar los materiales mismos del lenguaje poético el uno, pictórico el otro, de un modo barroco maduro»²⁰. Puede afirmarse, por tanto, que Góngora, con pinceladas vivas, estructuradas, medidas, plasma en *Soledades* distintos paisajes del *locus amoenus* y otros que no se enmarcan bajo el tópico. «Esta forma, en fin, es un transcurrir de reflejos de oro y de plata: la atmósfera de un bosquejo por fin acabado en pintura, que resplandece en su propia materia trabajada»²¹. Así, Góngora construye un universo colorido de escenas marinas, diurnas y nocturnas en las que los mares son argénteos, la noche es sombra y farol, y el día, verdor y fauna.

4. APÉNDICE

4.1. Cuadros barrocos



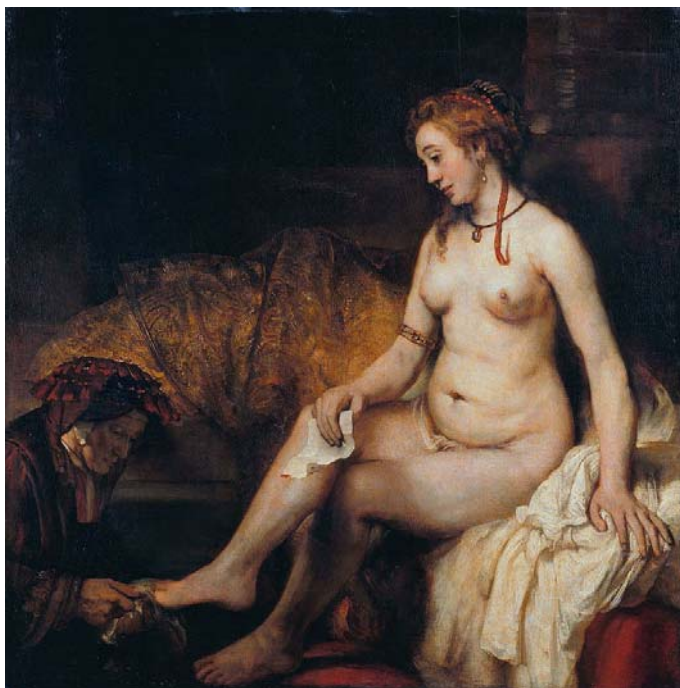
La túnica de José (Velázquez, 1630)

¹⁸ Cancelliere, 1989, p. 795.

¹⁹ Cancelliere, 1989, p. 797.

²⁰ Cancelliere, 1989, p. 797.

²¹ Cancelliere, 1989, pp. 797-798.



El baño de Bathsheba (Rembrandt, 1654)



Minerva protege a Pax de Marte (Rubens, 1629)



Niño con un cesto de frutas (Caravaggio, h. 1593)

4.2. El arte y la mitología



Fortuna (Hans Sebald Beham, siglo XVI)



Euterpe (Handmann, siglo XVIII)

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1974.
- CANCELLIERE, Enrica, «Dibujo y color en la “Fábula de Polifemo y Galatea”», en Antonio Vilanova Andreu (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, vol. 1, pp. 789-798.
- CANCELLIERE, Enrica, «Forma y color en el “Polifemo” de Góngora», en *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2012, pp. 109-123.
- CASTRO, Jéssica, «“Responderá aquel que tiene / el más perfecto color”: las “disputationes de colores” en el teatro de Calderón de la Barca», *Anuario calderoniano*, Extra 1, 2017, pp. 111-125.
- CRUZ CASADO, Antonio, «Góngora a la luz de sus comentaristas (La estructura narrativa de las *Soledades*)», *Dicenda*, 5, 1986, pp. 49-70.
- DRAE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, <<http://www.rae.es/>>.
- GARCÍA-PAGE, Mario, «Notas a “La lengua poética de Góngora”, de Dámaso Alonso», *Anuario de estudios filológicos*, 17, 1994, pp. 201-222.

- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- LANOT, Jean-Raymond, «Más notas sobre el simbolismo de los colores en el Siglo de Oro», en Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1994, vol. 2, pp. 619-631.
- LEE, Rensselaer W., «*Ut Pictura Poesis*: The Humanistic Theory of Painting», *The Art Bulletin*, 22, 1940, pp. 197-269.
- PORTAL, Frédéric, *El simbolismo de los colores en la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2000.
- ROGERS, Edith, «El color en la poesía española del Renacimiento y del Barroco», *Revista de Filología Española*, 47, 1964, pp. 247-261.
- ROSALES, Luis, «La imaginación configurante (Ensayo sobre las “Soledades”, de don Luis de Góngora)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 257-258, 1971, pp. 255-294.